

**Валерий Тюпа,
Сатирический дискурс Гоголя**
(Valerij Tjupa, Satiriceskij diskurs Gogolja)

aus:

Analysieren als Deuten

Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.
Hansen-Löve

S. 417-427

Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Inhalt

Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
Critique of Voice	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
Towards a Cognitive Theory of Character	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
«Теснота стихового ряда»	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
О принципах русского стиха	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства	111
<i>Marija Virolainen (St. Petersburg)</i>	
Семантический ореол «локуса»	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

Из истории сонета в русской поэзии XVIII века	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
Фантазия versus мимезис	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
Zur Poetik von Schota Rustaweli	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
Литература по ту сторону жанров?	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
О поэтике первых переживаний	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение	277
<i>Aleksandr Ćudakov (Moskau)</i>	
Поэзия как проза	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
Poetry and Prose	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
«Не бось, не бось»	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Где и когда?	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
Сатирический дискурс Гоголя	417
<i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>	
Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
“Les jeux sont faits”	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
От «говорили» к «как-как-фонии»	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
Narration als Inquisition	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
Рождение стиха из духа прозы	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

Кубовый цвет	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
Подводное золото	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
Zur Kohärenz modernistischer Texte	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
Das ABC der russischen Katastrophen	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid	719
Autorinnen und Autoren	735

Сатирический дискурс Гоголя

Валерий Тюпа

Традиция, к которой принадлежит художественная сатира, уходит своими корнями в первобытную народную «хулу».¹ Наиболее авторитетное толкование сформировавшегося в русле этой традиции *умонастроения* принадлежит Шиллеру, согласно которому внимание сатирика занято «противоречием действительного состояния идеалу».² Однако данная формула применима к художнику в такой же мере, в какой она может быть отнесена и к философу или публицисту.

Развивая мысль Шиллера, Бахтин определял художественную сатиру как

образное отрицание современной действительности [...] необходимо включающее в себя [...] и положительный момент утверждения лучшей действительности [...]. Образный характер отрицания отличает сатиру, как художественное явление, от различных форм публицистики.³

Однако характеристику художественности через «образность» трудно признать убедительной: публицистика тоже нередко пользуется образностью, так и не порождая при этом эстетической реальности, делаяю-

¹ Бахтин справедливо утверждал, что «категории хвалы и брани [...] составляют древнейшую и неумирающую подоснову основного человеческого фонда языковых образов» (*Бахтин М. М.* Дополнения и изменения к Рабле // Собр. соч.: В 7 т. Москва, 1996. Т. 5. С. 84).

² *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. Москва, 1957. Т. 6. С. 439.

³ *Бахтин М. М.* Сатира // Собр. соч. Т. 5. С. 35.

щей литературное произведение — искусством (специфическим, оцеляющим дискурсом⁴).

Зачатки сатирической дискурсии в древнерусской литературе обнаруживаются в летописных сказаниях о недолжном поведении князей в их междоусобной борьбе. Если в *Слове о полку Игореве* несвоевременный воинский поход, публицистически осужденный за «непосobie» верховному сюзерену, одновременно героизируется, наделяется обликом жертвенности и статусом подвига, то в Суздальском летописном повествовании те же Игорь и Всеволод «сами поидоша о собе рекуще: мы есмы ци не князи же? такы же собе хвалы добудем», однако впоследствии при виде «многого множества» половцев «ужасошася и величанья своего отпадоша».

На столь ранней ступеньке своего становления сатира представляет собой всего лишь *дегероизацию* персонажей, чье «отпадение» от своего «величанья» (высокой претензии) и образует отмеченный Шиллером разрыв между идеалом и действительностью. Этот разрыв комичен, говоря словами Л. В. Пумпянского, как «*совершенное без достаточного основания* [...] Комично подражание достаточному основанию [...] комична претензия».⁵

Разоблачение претензии как особого рода *самозванства* присутствует в сатире всегда, но само по себе оно еще не обеспечивает ее художественности. Смех же как эстетическое отношение появляется в русской литературе поначалу в ипостаси юмористического комизма карнавального типа — «веселый, открытый, праздничный смех», чьи двери, по Бахтину, «открыты для всех и каждого».⁶ Такова, например, древнерусская повесть о Фроле Скобееве, где самозванство героя, обретая форму святочного ряженья, оборачивается не претензией «без достаточного основания», но удачливым плутовством, совершающимся к всеобщей выгоде.

⁴ Подробнее см.: Тюпа В. И. Художественный дискурс. (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002.

⁵ Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Москва, 2000. С. 578, выделено Пумпянским.

⁶ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979. С. 339.

Русская сатира XVIII столетия по преимуществу публицистична. Сатирическая ситуация облекается в стихи или выносится на сценические подмостки, но это еще не сообщает сатире собственно эстетической природы, без чего сатирический дискурс не обретает художественности. Точна в этом отношении характеристика догоголевской русской комедии, данная Ю. В. Манном: здесь сатире свойственна «неоднородность двух миров: обличаемого и того, который подразумевался за сценой».⁷

У Гоголя такая двойственность исчезает, поскольку, переходя с 1835 года от юмористического, не обличительного смеха (смеюсь, «сам не зная зачем») к смеху сатирическому, обличающему («смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеянья всеобщего»), новый сатирик сохраняет свойственное смеховой культуре «стремление к всенародности и всемирности».⁸ Отсюда и проистекает особенность, отмеченная Ю. В. Манном: «Гоголевский комедийный мир подчеркнуто однороден».⁹

Догоголевский сатирический дискурс в русской литературе был *инвективной*, антагонистически отторгающей недолжный сатирический объект от нормативного субъекта сатирического высказывания (и такого же адресата). Этот взгляд на сатиру стойко сохраняется в русской литературной мысли и много позже Гоголя — вплоть до XX века. Нестор Котляревский, например, сопоставляя Гоголя с современными ему драматургами, утверждал, что «опережая всех как художник», тот «отстал от них как сатирик».¹⁰

Между тем, суть дела состоит именно в том, что Гоголь обращаясь к сатире, *остаётся* художником, что открывает самые благоприятные возможности, следуя формуле В. Шмида, прочтения его сатирической «прозы как поэзии».¹¹

⁷ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Москва, 1978. С. 237.

⁸ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 339.

⁹ Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. Москва, 1987. С. 280.

¹⁰ Котляревский Н. А. Николай Васильевич Гоголь. 1829—1842. Петроград, 1915. С. 249.

¹¹ Шмид В. Проза как поэзия. Санкт-Петербург, 1998.

Сохранение эстетической специфики художественного дискурса приводит к тому, что в первой же собственно сатирической повести Гоголя, завершающей *Миргород*, в сферу обличительного осмеяния попадает и сам рассказчик.¹² А это в свою очередь влечет за собой распространение сатирической интенции и на читателей. Растворяющийся в мире героев повествователь (он, как оказывается, и сам «ехал по весьма важному делу» — выражение, дискредитированное всем ходом изложения истории двух Иванов) адресует читателям финальную реплику, которая их также помещает в семантическое поле рассказа: «Скучно на этом свете, господа!».

Аналогичным образом в коммуникативном событии лирического дискурса поэтическое «я» (например: «Я помню чудное мгновенье...») одновременно совмещает в себе — не отождествляя — и лирического героя, и виртуального («абстрактного» по терминологии В. Шмида) автора и такого же читателя. Ибо восприятие знаменитой поэтической строки как сообщения о том, что А. С. Пушкин помнил чудное мгновенье, было бы чисто прозаическим ее прочтением.

В *Ревизоре* и *Мертвых душах* эстетическое снятие логических размежеваний между коммуникативными инстанциями объекта, субъекта и адресата получает существенное развитие. Так, городничий, подвергая хуле самого автора («щелкопера, бумагомараку»), обращает к зрителям свое знаменитое: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!» Как весьма точно формулирует М. Н. Виролайнен,

в ту минуту, когда жизнь на подмостках замирает в немой сцене, в зеркально отраженном сценой зрительном зале должно состояться подлинное завершение пьесы: зрители должны пережить потрясение, пройти через катарсис, очищение.¹³

Повествователь *Мертвых душ* поначалу как бы заманивает своего адресата на ценностную вершину сатирической публицистики («Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и *верхушки*, отку-

¹² Подробнее см.: *Есаулов И. А.* Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). Москва, 1995. С. 73—74.

¹³ *Виролайнен М. Н.* Гоголевская мифология городов // Пушкин и другие: Сб. статей к 60-летию проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 231.

да открыт весь горизонт на все, что делается *внизу*)), чтобы затем низвергнуть их до презренного низа — до уровня осмеиваемого героя. Потешаясь над Чичиковым, предполагает повествователь, вы

с удвоившеюся гордостью обратитесь к себе, самодовольная улыбка покажется на лице вашем [...] А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей тяжкий запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?»

Однако здесь же, внизу, только лишь у подножья «высокого достоинства человека» оказывается и сам сочинитель, «дерзнувший вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших *нашу* жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит *наша* земная, подчас горькая и скучная дорога» (курсив мой — *В. Т.*). (Образ сатирического бытия как «скучной дороги», можно сказать, перекочевал сюда из финала *Миргорода*).

В подобного рода эстетическом единении субъекта, объекта и адресата (обличительно-смеховом или же ином: героическом, трагическом, идиллическом и т. п.), собственно говоря, и заключается своеобразие художественного дискурса. Сатира как интеллигибельная конвергенция автора, героя и читателя, говоря словами Гегеля, есть «отказ самосознания от своего достоинства, своей значимости, своего мнения о себе [...] от всего самостного».¹⁴

Здесь и далее мы пользуемся в применении к сатире удачными гегелевскими характеристиками *колического*, памятуя при этом, что сам философ видел в сатире разложение художественности, сводил ее к «враждебному отношению» и «прочной дисгармонии» между субъектом и объектом. В сатире, на его взгляд, имеет место «конечная, неудовлетворенная субъективность, находящаяся в противоположности к действительности. Ей противостоит такая же конечная действитель-

¹⁴ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Москва, 1968—1973. Т. 4. С. 280.

ность [...] лишенная божественного начала».¹⁵ Гоголевская сатира совершенно не такова.

Подобно Аристофану, который «выставляет на осмеяние и свою собственную персону с ее случайными чертами»¹⁶, гоголевский сатирический субъект (креативная функция сатирического текста) обретает право на пророческое слово суда над «самостной» стороной жизни ценой искупительного самоунижения. Если добронравный автор гневно порицает злонравных персонажей, то в подобном случае мы имеем дело не более чем с публицистикой, нередко прибегающей к псевдохудожественной форме. Тогда как при наличии подлинной художественности в сатире имеет место, по выражению Бахтина, «покаянное самоотрицание всего данного во мне»¹⁷ (ср. державинское: «Но вы, как я подобно, страстны [...]»¹⁸). Гоголем эта эстетическая специфика сатирического дискурса была явлена в высшей степени.

Одним из наиболее поразительных феноменов сатирической художественности в предельном проявлении ее возможностей следует признать комедию *Ревизор*. Объявляемый в финале административный субъект обличения здесь так и не появляется. Вторжение этой фигуры разложило бы художественную целостность произведения (что и совершается положительными персонажами фонвизинского *Недоросля*). Однако с первых же реплик текста смеховая «ревизия началась и идет полным ходом», ибо «герои комедии, невольно проговариваясь о том, что хотят скрыть, обличают себя сами, но не друг перед другом, а перед художественно воспринимающим сознанием».¹⁸

В особенности знаменательна для постижения сущности гоголевской сатиры венчающая комедию немая сцена, которая многими своими деталями прозрачно имитирует картину распятия¹⁹. Не случайно

¹⁵ Там же. Т. 2. С. 224.

¹⁶ Там же. Т. 3. С. 561.

¹⁷ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 52.

¹⁸ Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение. Кемерово, 1993. С. 32—33.

¹⁹ Ср.: «Фигура с запрокинутой головой и распростертыми руками напоминает не что иное, как распятие, а две женские фигуры, горестно устремленные к нему, соответствуют изображаемому у распятия фигурам Святой Девы и Марии Магдали-

примерно за полторы минуты до появления жандарма (не потому ли и немая сцена должна «окаменеть» на срок в «почти полторы минуты»?) городничий восклицает: «смотрите, весь мир, все *христианство*, как одурочен городничий».

«Одурачивание», превращение «подлеца» в «дурака» («дурака ему, дурака, старому подлецу», — говорит герой о себе), то есть преобразование публицистически-обличительной референции — в смеховую, составляет самую суть художественно-сатирической дискурсии. В итоге сквозь шелуху суетных амбиций в самой фигуре «одуроченного» (который среди «прочих гостей», остающихся «просто столбами», предстает нам «в виде столба, с распростертыми руками и закинутой назад головою») проступает сакральная истинность незыблемого миропорядка. В недостижимой высоте этого «идеала как высшей реальности» (Шиллер) угадывается фигура высочайшего Ревизора над ревизорами,²⁰ к авторитету которого городничий неосторожно взывает по ходу пьесы («Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим Богом устроено» и т.п.).

Гоголевский смех не антагонистичен, что свойственно публицистической насмешке должного над недолжным. Не порывая с почвой карнавального комизма,²¹ питавшего юмор его раннего творчества, сатирически оцельняющий смех Гоголя оказывается *тотален* и явственно *амбивалентен*. Низкая данность его героев, не оставляющая места рядом с собой для «отторгнутых от земли и возвеличенных образцов»

ны» (*Виролойнен М. Н.* Гоголевская мифология городов. С. 232). Нам ранее уже приходилось обращать внимание на столь значительную гоголевскую аллюзию (см.: *Тюна В. И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 214).

²⁰ В сходной роли Преобразователя над преобразователями выступает фигура Христа в финале *Двенадцати* Блока — этого глубоко сатирического, а вовсе не героического дискурса на революционную тему (см.: *Ляхова Е. И.* Куда идут двенадцать (сатира и революция) // *Дискурс*. 2000. № 8/9).

²¹ См.: *Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь. (Искусство слова и народная смеховая культура) // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975.

(слова из авторского отступления в *Мертвых душах*), неизбежно озаряется при этом некой высокой заданностью.

В качестве примера такой амбивалентности можно указать на сатирическое видение женского начала в *Мертвых душах*. Выделение этого начала и наделение его особой актантной функцией составляет один из конструктивных моментов гоголевского текста: от бесполости «прорехи на человечестве» Плюшкина до образования в губернском городе «вдруг двух противоположных партий: мужской и женской».

Женская сторона бытия, сыгравшая (в лице губернаторской дочки, с одной стороны, и Коробочки — с другой), как известно, роковую роль в негодии Чичикова, задает тон в двух композиционно симметричных главах: третьей и девятой. Здесь она несколько неожиданно оказывается явственно наделенной птичьими атрибутами.

В имении Коробочки (глава III) «индейкам и курам не было числа»; сороки и воробьи здесь носились «целыми косвенными тучами». В этой главе упоминаются еще и «петух», «орел», «куропатка», «ворона». Птицы же изображены и на картинах, которыми увешано жилище Коробочки. Впрочем, поутру Чичиков разглядел, что «на картинах не всё были птицы: между ними висел портрет Кутузова [...]». Однако эта уступительная конструкция (вводящая патриотический мотив и предвещающая неожиданное отождествление чиновниками Чичикова с Наполеоном), естественно, только усиливает эффект своеобразного птичьего царства, где служанка, взбивая перину, «напустила целый потоп перьев по всей комнате». Не случайно хозяйка имения была столь заинтересована в продаже Чичикову не душ, а *перьев*, что ему пришлось пообещать впоследствии купить и ее перья.

В девятой главе, где против Чичикова организуется заговор губернских дам, оскорбленных его невниманием на балу и явным предпочтением юной дочери губернатора, в свою очередь упоминаются «попугай», «птичьи голоса», «слова, как ястребы»; здесь мы читаем, как дама «вспорхнула», как она, сняв верхнюю одежду, оказалась «в длинных хвостах»; как хозяйка «запихнула ей за спину подушку» (естественно, набитую теми же перьями) и т. д. В разговоре дам также то и дело звучат птичьи мотивы: «[...] фон голубой (небо? — *В. Т.*) и через полосу все глазки и лапки, глазки и лапки, глазки и лапки [...]»; «вообразите, лифчики пошли еще длиннее, впереди мыском, а передняя косточка совсем выходит из границ» («передняя косточка», образуя-

чая «мысок», легко воспринимается как киль — характерная особенность птичьего скелета).

Наконец, принадлежащий губернаторской дочери «очаровательно круглившийся овал лица, какое художник взял бы в образец для мадонны», знаменательно сравнивается со «свеженьким яичком», когда оно «держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца».

Метафорически совмещенное с птичьим,²² женское начало оказывается в прозаической поэме Гоголя глубоко амбивалентным. По размышлению Чичикова, из этого *яичка* «может быть чудо, а может выйти и дрянь». Женское здесь одновременно и консервативно (дело, по рассуждению Коробочки, «как будто выгодно, да только уж слишком новое и небывалое»), и поглощено погоней за новизной (губернские дамы одержимы жаждой «наблюдости моды в самых последних мелочах»). Оно и губительно (для чичиковского хитроумного замысла), и животворяще (производящее и кормящее, что явственно акцентировано в сцене угощения Чичикова Коробочкой). Оно выступает, с одной стороны, по-куриному глупым и приземленным, целиком «переселившимся в хозяйственную жизнь» (Коробочка), увязающим в *почве* («черноногая» от налипшей грязи крепостная девчонка). С другой стороны, женское начало предстает и по-птичьи окрыленным, стремящимся ввысь, воздушным, устремленным к *небу* (слушательница романтической любовной истории «вся обратилась в слух [...] и, не смотря на то что была отчасти тяжеловата, сделалась вдруг тонее, стала похожа на легкий *пух*, который вот так и полетит на воздух от дуновенья»).

Две встречи именно с такого рода амбивалентным началом (в обликах Коробочки и юной мадонны-блондинки) и возносят Чичикова и низводят его, и губят и возрождают. Глубоко символичны в этом отношении сон и пробуждение героя у Коробочки на взбитых Фетиньей

²² Впервые отмечено Е. А. Смирновой (см.: *Смирнова Е. А. Эволюция творческого метода Гоголя от 1830-х годов к 1840-м: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1974. С. 20*). Ср.: *Peace R. The Enigma of Gogol. Cambridge, 1981. Pp. 217—128.*

перинах — прозрачная аллюзия смерти и воскресения: «Оставшись один, он не без удовольствия взглянул на свою постель, которая была *почти до потолка* [...]. Когда, подставивши стул, вскарабкался он на постель, она опустилась под ним *почти до самого пола*, и перья, вытесненные им из пределов, разлетелись во все углы комнаты. Погасив свечу, он накрылся ситцевым одеялом и, свернувшись под ним кренделем (т. е. в утробной позе младенца — *В. Т.*), заснул в ту же минуту». При свете дня разлетевшиеся ночью перья, кажется, преобразуются в слетевшихся (как на покойника) мух, которые вдруг «все обратились к нему: одна села ему на губу, другая на ухо, третья норовила как бы усесться на самый глаз». Пробуждается Чичиков от проникновения одного из этих крылатых созданий (которыми, кстати, питаются птицы) в его «носовую ноздрию» (тогда как у птицы ноздря помещается на клюве, что позволяет помыслить ее как «ротовую»). Явленные здесь амбивалентные единства верха и низа, вознесения и падения, мертво парящих, невесомых, как души, перьев и низменно телесных живых мух представляют собой вариации конструктивного принципа художественной целостности всего произведения.

Слияние женского и птичьего разворачивает перед нами то начало повседневной земной жизни («Позволено ли нам, бедным жителям земли», — говорят о себе дамы), которое, будучи смехотворно суетным («— Да, поздравляю вас: оборок более не носят. — Как не носят?») и никчемным («чепец самой хозяйки», одетый на чучело, делает их отчасти эквивалентными), в то же время оказывается озарено в «Мертвых душах» высшим смыслом всей поэмы. Оно не только наделено ликом мадонны, которая «одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы», препятствуя тем самым Чичикову довести свою аферу до победного конца. Оно оборачивается в конечном счете финальным образом самой Руси — материнской (рождающей и кормящей) *земли* и одновременно «птицы тройки», у которой «только *небо* над головою».

Встреча с действительной Россией, развернутая в сюжет «Мертвых душ», составляет своего рода третью и всеобъемлющую встречу Чичикова с женской стихией жизни. Воспользовавшись словами Гегеля о комедиях Аристофана, можно сказать, что под пером Гоголя возникает новая — для русской литературы — форма искусства, где «действительность в ее нелепой испорченности изображается так, что она раз-

рушает себя в самой себе, чтобы именно в этом саморазрушении ничтожного истинное могло обнаружиться как прочная сохраняющаяся сила». ²³ Это выглядит «парадоксом гоголевского комедийного творчества» (Ю. В. Манн) только на фоне предшествующей практики сатирического письма в российской словесности. На самом же деле в этом и состоит самая сущность сатирического дискурса как высказывания художественного.

Место Гоголя в истории сатиры таково, что, придя к ней как художник, он впервые в русской литературе сделал очевидным и осуществил «эстетическое задание» этого рода художественности. Он превратил сатиру из жанра инвективы, из манифестации критического умонастроения в *эстетическую модальность* художественного письма. Сатирический дискурс предполагает, что референтная для него модель личностного присутствия в мировой жизни распространяется на всех без исключения участников данного коммуникативного события и объединяет их в особом катарсисе соответствующей эмоциональной рефлексии.

Такой сатирической моделью является «пустое разбухание субъективности» ²⁴; тогда как внутренняя (экзистентная) компетентность личности при этом слишком узка в сравнении с ее ролевой претензией. Вследствие проистекающей отсюда внутренней оторванности от миропорядка сатирическому «я» присуща самовлюбленность, неотделимая в то же время от его панической неуверенности в себе (этот психологический парадокс явственно характеризует всех без исключения персонажей *Ревизора*). Сатирик ведет «самостную» личность (Хлестаков: «Ты привык там обращаться с другими: я, брат, не такого рода!») по пути *самоутверждения*, неумолимо приводящего к *самоотрицанию* (по преимуществу невольному), в чем и состоит механизм сатирической дискурсии.

²³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 2. С. 222.

²⁴ Там же. Т. 3. С. 600.